La cultura argentina hoy

Las artes visuales

MARIANA RUSSO



PANELISTAS:
Diana Dowek,
Andrea Giunta,
Tulio de Sagastizábal.
MODERADOR:
Patricio Lóizaga.

La cuestión de las artes visuales despierta siempre discusiones apasionadas. El lugar del artista en la sociedad, el papel del arte como agente de cambio, la posibilidad de que exista “el arte por el arte”, la responsabilidad privada o pública de su financiamiento, son algunos de los temas que se abordaron en una animada charla entre artistas y académicos, en la que, además, analizaron el rol de los museos y otras instituciones, y los modos de inserción del arte argentino en el mundo.

CULTURANACION
Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

Estos fascículos reproducen extractos de los encuentros que formaron parte del ciclo de debates La Cultura Argentina Hoy, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Participaron en él más de cincuenta especialistas que fueron convocados a compartir sus reflexiones sobre temas relativos a la actualidad cultural de nuestro país.

Página/12



Adolfo Nigro y Miguel Rep.



MARIANA RUSSO

Mirando *Sol argentino,* de Emilo Pettoruti - 1941 - óleo sobre tela 98x87cm.

ARTE / POLITICAS CULTURALES / REDES DE ARTISTAS / LENGUAJES / INTENSIDAD / MUSEOS/ IDENTIDAD / PUBLICO / CONFLICTOS / FEDERALIZACION / CIRCUITOS / INTERIOR DEL PAIS / CONTEXTOS HISTORICOS / ARTES VISUALES / SENTIDOS / PRESUPUESTO

LOS PARTICIPANTES

DIANA DOWEK (DD) nació en Buenos Aires en 1942. Estudió en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón y perteneció, entre 1979 y 1982, al grupo La Post Figuración. Realizó numerosas muestras individuales y colectivas y recibió premios y distinciones entre los que se encuentran el Premio Internacional de Dibuix Joan Miró, y el Premio Leonardo al Artista del año 2002.

ANDREA GIUNTA (AG) es doctora en Filosofía y Letras, profesora de Arte Latinoamericano Contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), y del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró, donde dirigió el proyecto "Jorge Romero Brest y la Crítica del Arte en América latina". Dictó clases en las universidades de Monterrey, Duke y Princeton. Publicó, entre otros, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*, que recibió el premio Arvey Foundation.

TULIO DE SAGASTIZABAL (TS) nació en 1948, en Posadas, Misiones. Estudió con Alejandro Vainstein, Roberto Páez y Luis Felipe Noé. Expone desde 1989 y participó en numerosos eventos en Brasil, Francia, Basilea, España, Estados Unidos, Colombia, Venezuela y México. Recibió, entre otros, el premio al Artista del Año del Museo Nacional de Bellas Artes. Desarrolla una importante actividad docente en todo el país, y dirige el Departamento de Artes Plásticas del Fondo Nacional de las Artes.

PATRICIO LOIZAGA (PL) nació en 1954. Poeta, ensayista y profesor universitario, fue Director General de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina y Director del Palacio Nacional de las Artes (Palais de Glace). Publicó cuatro libros de ensayos, que le otorgaron reconocimiento internacional, entre los que se encuentran *Mito y sospecha posmoderna* y *Cándido López, Fragments and Details*. También fue autor del *Diccionario de pensadores contemporáneos* y de varios libros de poesía. Falleció en Buenos Aires en enero de 2006.

EL ARTE CONTEMPORANEO ARGENTINO Y EL MUNDO

AG. En la década de 1960, Buenos Aires fue imaginada como un centro internacional de arte, como una ciudad que podía establecer un diálogo paralelo, en términos de producción artística, con París o Nueva York. Ésta era una construcción imaginaria anticipada. El ámbito de constatación del éxito de esa proyección, imaginariamente, era siempre el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

Hoy en día, el MoMA no expone ni una obra de un artista argentino. Surge entonces la pregunta de si eso es un éxito o un fracaso, y no es fácil encontrar respuesta. Evidentemente el arte argentino no logró ser valorado por esta institución anhelada y deseada, y en parte esto se explica porque no se llevaron adelante las políticas adecuadas para lograr estos objetivos. En los años '60 esas políticas fueron poderosas, sofisticadas, se articularon en distintos frentes, pero evidentemente esto careció de continuidad. Creo que podríamos pensar estos años, dentro de este nuevo contexto institucional, dentro de una articulación de distintas tramas que tienen que ver tanto con la museografía como con la producción artística y con la creación de redes de interrelación. Lo deseable es que las políticas institucionales, que las políticas culturales, no se vinculen a las coyunturas políticas, que puedan elaborarse proyectos que se continúen más allá de lo inmediato. Quizás en este momento estén articulándose las condiciones para que eso ocurra. No sé si la construcción de ese nuevo escenario nos llevará otra vez a proponernos tener a los artistas argentinos colgados en el MOMA, o llegar en un momento a la confirmación de que tenemos algún Borges en las artes visuales.

Tal vez el proyecto sea poder ver arte argentino en las instituciones de arte argentino, que los extranjeros que conocen este país puedan verlo. O quizás hoy sea importante diseñar miradas hacia el arte argentino que estén volcadas hacia adentro, hacia nosotros mismos, que nosotros podamos ver, conocer.

TS. Otro de los datos sobresalientes del momento actual en Argentina, y creo que también en América latina, es que por primera vez tenemos la sensación de que hay un corpus teórico que nos es propio. En principio, está en español o en portugués, es decir que hay un pensamiento que ya está enunciado en nuestra propia lengua y no tenemos que estar esperando traducciones –aunque las podemos seguir consultando, desde luego, y son bienvenidas–; pero es muy importante poder aproximarnos a una teoría en nuestra propia lengua, que se desarrolla sobre nuestras propias prácticas y que nos da un lugar de participación mucho más intenso.

Si vamos a pensar una nueva relación del arte argentino con el resto del mundo, tenemos que constatar, primero, que durante los años recientes los artistas argentinos no expusimos una gran capacidad de construir discurso y poder defender o planificar nuestras propias estrategias. Pero además la imposibilidad de construir ese discurso generaba una incapacidad de visualizar un panorama común. La construcción de un corpus teórico común nos va a ayudar enormemente a desarrollar estrategias de conjunto. Este proceso de elaboración, de pensamiento, de afirmación de una identidad, de una autonomía, se está desarrollando en Tucumán, en Rosario, en Córdoba, y se ha convertido en una situación de red en todo el país. Si lográramos expandir esa reflexión y generar debate al respecto, tal vez podríamos revertir la idea de que el arte contemporáneo es una cosa extraña, extravagante, casi de elite. Una idea un tanto injusta, porque uno de los motores principales de los artistas contemporáneos ahora, una de sus preguntas fundamentales, es la relación con la sociedad. De alguna manera, todos los artistas emergentes, sobre todo los que trabajan en colectivos de artistas, en vínculos y en red con otros artistas, que son la gran mayoría, han roto enormemente ese modelo de artista aislado, de artista heroico, del artista que sólo tiene su carrera como objetivo; y siguen teniendo, sin embargo, una enorme dificultad con la comunicación social.

DD. Estas cuestiones también se vinculan con la recepción de las obras de arte. Yo no tengo la bola de cristal para saber cómo se acerca la obra al público, cómo se rompe con esa sensación de aislamiento, de elitización, pero creo que el artista tiene que sentir su realidad, por más que sea un artista de vanguardia, por más que tenga nuevos lenguajes. Un artista tiene que tener nuevos lenguajes y además ser parte de su propia época. No puede trabajar ni siquiera como en los años '60 o '70, tiene que ser de su tiempo, estar muy abierto a la percepción de lo que le pasa al otro. Si se ubica en la realidad que vivimos, su arte va a transmitir algo de eso y quizá se encuentre con el público. Aunque el artista haga algo muy monstruoso, tiene que hacerlo con muchísima intensidad. Y esa intensidad y esa profundidad que tenga para trabajar, para vincularse con la obra, es la misma que va a tener con el público. Porque si una obra tiene intensidad, va a llegar al público. En esto es crucial la función que cumplen los museos: un museo es la memoria de una cultura artística, y esto es importantísimo, es el bagaje de nuestra identidad cultural y artística. A veces descubrimos en los museos algo que estamos haciendo ahora y no sabíamos que existía.

TS. En cuanto a la relación con el público, el artista no puede renunciar a su rol cuestionador, aunque esto lo enfrente a cierta inercia del público. No es bueno este tipo de generalizaciones, supongo que hay públicos y públicos, y que hay momentos y momentos de recepción o de conexión con el arte, pero si se puede hacer alguna generalización, es que los artistas nunca deben renunciar a su función problematizadora. Los artistas están en este mundo para crear conflictos. Luego establecerán distintos tipos de lazos y puentes, pero una función del arte es preguntar, inquietar e incomodar. Y eso es irrenunciable. Muchas veces hay demasiada adaptación al mundo del consumo, a la pasividad del consumidor, un problema flagrante de nuestra época. Pero, precisamente, si alguna potencia tiene el arte es que se escinde de ese universo, lo puede cuestionar, lo puede poner en crisis, o por lo menos tiene el deber de intentar hacerlo.


MARIANA RUSSO

León Ferrari.



Antonio Berni - *Figura de niña,* óleo sobre tela 55x42,5cm.

AG. Es que especialmente en el caso del arte contemporáneo el artista está en una situación entre la comunicabilidad de su obra y la necesidad de experimentación. En definitiva, el artista construye un mundo que le es propio. Por más que interactúe con todo el medio social, por más, incluso, que sea un artista preocupado más que nada por insertar su actividad en la esfera social, también está el mundo del artista que tiene que ver con sus propios códigos, que a veces son difícilmente comunicables. El artista y el arte tienen también dentro de sus funciones sociales la de transformar nuestras maneras de pensar y las de pensar la sociedad. Es decir que el artista tiene también esa función de ser incomprendido, porque está elaborando la materia de la realidad de una manera distinta. Esto es parte del arte y no hay que tenerle miedo. El arte no tiene que ser necesariamente y por definición accesible inmediatamente al público. Ese extraordinario poder de transformación que tiene el arte también pasa por ser incomprensible en determinado momento, con subvertir las relaciones tradicionales entre las cosas y anticipar, de alguna manera, cambios.

LOS MUSEOS TRAS LA CRISIS

AG. Quisiera destacar un aspecto de la inauguración del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2001. Me parece importante señalar que ese hecho coronaba un fenómeno único para Buenos Aires: por primera vez se había construido un edificio específicamente para ser museo en esta ciudad. Esto se producía inmediatamente después de un contexto tremendo, un corte en la historia, que marcó el cambio de la escena internacional en términos políticos, culturales, sociales, económicos, como fueron los atentados terroristas en Estados Unidos. A escala local, esta impresión histórica de transformación, también se hizo visible con la crisis que estalló en Argentina el 19 y 20 de diciembre. Ese impacto se sintió rápidamente en el campo de las instituciones y, paradójicamente, porque generalmente uno tiende a pensar que en los momentos de intensa crisis se produce un repliegue en términos institucionales, después de 2001 y, en particular, durante el año 2004, se fundaron muchos museos. Se construyeron incluso edificios nuevos como el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén y el Museo de Bahía Blanca, que se presenta a sí mismo como el primer museo de arte contemporáneo del interior del país. Cuando se investiga cómo se formaron estos museos, se descubre que no sólo se construyeron edificios nuevos sino que incluso se formaron colecciones. Por ejemplo, la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario reunió en dos años casi 300 obras. Me parece que éstos son hechos muy significativos.

El Museo de Arte Contemporáneo de Rosario contó con un importante apoyo de la Fundación Antorchas, que planteó el proyecto de formar una colección, pero la iniciativa no se habría concretado sin la presencia de una figura decisiva como Fernando Farina, quien ofreció un contraproyecto a la Fundación y generó una dinámica por la cual no sólo los artistas accedían a vender sus obras a un precio muy razonable, sino que también accedían a donarlas. Así, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario logró conformar la que probablemente sea la colección más representativa en el arte desde los años ’60 hasta el presente. El Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén también es un caso interesante, pero surge de una iniciativa diferente, también muy destacable, que es la federalización de un patrimonio. Es decir, frente a este viejo y siempre sostenido reclamo del interior acerca de que la cultura no pase sólo por Buenos Aires, de que no haya una centralización institucional, hubo un desplazamiento de unas 200 obras de la colección del Museo Nacional a su sede de Neuquén, expresión concreta de un discurso reivindicativo, de federalización del patrimonio nacional.

No puede dejar de mencionarse el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, que en los últimos años ha optado por un cambio fundamental: volvió a montar su colección. Es un hecho extraordinariamente importante que más de 400 obras que estaban en el depósito estén en las salas, que estén acumuladas como expresión de todo ese caudal de obras que durante muchos años no se vieron. Hace unos años teníamos que lamentar que cuando venía un extranjero o cuando nosotros queríamos hacer un recorrido del arte argentino no teníamos dónde verlo. Hoy ese recorrido está disponible, con un guión curatorial, abierto al debate, que provoca polémicas, revisiones del arte argentino, revisiones acerca de qué es la historia del arte argentino.

CULTURA Y CRISIS

Creo que los grandes medios hicieron una interpretación reduccionista de una respuesta de la cultura y de los consumos culturales ante la crisis. Por eso se aplicó, muy desafortunadamente, la frase “resistencia cultural” al crecimiento que revelaron las estadísticas de concurrencia a la Feria del Libro, ArteBA, a los teatros y a los cines a partir de la crisis. Lo que los medios no advirtieron es que se estaba evaluando a un sector muy minoritario de la sociedad, menos del 10% de la población del país. La resistencia, si la hubo, estuvo en otra parte. Estuvo en los cartoneros, en los comedores comunitarios. En las sociedades urbanas, particularmente en Buenos Aires, mucha gente que dejó de ir al exterior o de comprar en los shoppings comenzó a concurrir más asiduamente al teatro, al cine o a ciertas manifestaciones de la cultura. Bienvenido sea, porque estamos ante un fenómeno de expansión por un lado, pero sigue vigente una enorme exclusión que no podemos dejar de tener presente. Se han inaugurado museos y hay trabajos que van dejando una huella muy positiva, ¿pero qué se está haciendo, en términos de política cultural, por los excluidos de estos desarrollos? **PL.**

ARTISTAS, INSTITUCIONES Y POLITICAS PUBLICAS

AG. Lo primero que uno tendería a pensar es que hubo políticas públicas particulares lo suficientemente activas en las últimas décadas que permitieron el surgimiento de un nuevo mapa museográfico. Sin embargo, esto sería injusto respecto de los tiempos inmediatamente anteriores, de la década anterior, durante la que hubo, en cambio, líneas sutiles, que no tuvieron una alta visibilidad pública, pero que de todos modos contribuyeron a ir diseñando paulatinamente algunas políticas que sería interesante que se pudiesen profundizar o ampliar. Particularmente son destacables una serie de actividades que desarrolló la Fundación Antorchas, que fue muy importante no sólo para la museografía, sino como fuerte apuesta a la formación de personal especializado en museos, como una presencia extraordinaria en el apoyo a la investigación, en la conservación tanto de obras como de documentos y archivos, en la financiación de investigaciones y la creación de proyectos en políticas de reinserción de investigadores que habían dejado el país durante los años de la dictadura o por razones económicas. No fueron políticas masivas, pero se articularon y se sostuvieron a lo largo del tiempo. La Fundación Antorchas se fue retirando lentamente de la escena artística y creo que es un buen momento para evaluar lo que dejó. Al hacer esta evaluación, encontramos que la Fundación está presente en muchas de las iniciativas que se llevaron adelante en relación con estas nuevas instituciones museográficas, en los programas de formación de artistas jóvenes y de formación en el interior del país, por ejemplo.

TS. La transformación de la figura del artista entre la década del ’90 y el momento actual también se ha beneficiado notablemente de la actividad de la Fundación Antorchas, por ejemplo en el marco de clínicas que se desarrollaron en todo el país y de las cuales participé, en muchas provincias. Pero también se han desarrollado nuevas instituciones que han estado ligadas a un fenómeno que ya es permanente y sobresaliente: la emergencia de un escenario en el campo de las artes en todo el territorio de Argentina. No sé bien si eso se ha dado en otro momento, pero yo creo que es muy particular, que no hubo en la historia del país este grado de expansión de la práctica artística, con esta calidad y frecuencia. Precisamente, creo que en los años ’90 se había privilegiado mucho un modelo que tenía una estrecha relación con lo que fue esa revinculación de Argentina con el mundo, como producto del proceso de globalización, que fue una relación compulsiva, traumática. Durante los años ’90 se diseñó un modelo de artista argentino cuyo objetivo, cuyo perfil, cuyo paradigma, era la inserción en el mundo. En algunos



Sala Argentina 1 Museo Nacional de Bellas Artes.

casos se logró, en otros menos, pero de todas maneras funcionó como una atracción importante.

El modelo que tenía la inscripción del artista en el mercado y la búsqueda de inserción internacional como propuestas de base implicaba que los artistas se formaban y luego, cuando tenían cierto grado de formación, la expectativa inmediata era incorporarse a una galería, que era como la figura del mercado, la mediación con el mercado, con los supuestos coleccionistas. En esa ficción se creía. Luego los artistas, a través de la galería, procuraban vender su exposición en el exterior. En ese momento, algunas galerías argentinas empezaron a participar de las ferias internacionales, que en la década del '90 estaban en pleno auge, como las bienales. Hay un circuito internacional y todos los artistas tienen expectativas. Lo que pasa es que en ese momento era como la gran ilusión, lo que queríamos hacer. Es así de simple, eso significa paradigma, era hacia donde debíamos apuntar y no había alternativa. Podías tener más o menos suerte en ese camino y te daría más o menos tristeza, pero de alguna manera era un condicionante muy fuerte. Era el parámetro del éxito y el fracaso, aunque siempre hubo artistas que se negaron a eso. Personalmente soy muy amigo de Fermín Eguía, que jamás se interesó, le pasó por el costado, jamás se enteró y jamás le importó en lo más mínimo.

No es tampoco razonable desvalorizar todo ese esfuerzo, desvalorizar las cosas que se consiguieron. De alguna manera pertenecí a ese momento, estuve vinculado y también sufrí esa atracción. Creo que fue importante en la medida en que fue formativo, en que fue una energía que corrió por el campo artístico argentino. Fue un estímulo. Pero también es cierto que ese estímulo estaba vinculado a espacios imaginarios, que de alguna manera estaban modelizados, fundamentalmente, desde Buenos Aires, y diseñados con una intención de inscripción que hoy podemos reconocer como totalmente ficticia. Ese modelo colapsa. No sé si las fechas coinciden exactamente, pero yo puedo decir que he tenido la experiencia de verlo colapsar después de 2001, porque era impresionante cómo uno podía reconocer en el interior del país cierta orfandad. La desaparición de ese modelo, la constatación de que ese modelo había colapsado, se sentía de una manera muy profunda. Y siempre estoy hablando de artistas jóvenes, artistas emergentes, en formación, a los que me he acercado como docente.

PL. También hay muchos artistas que tienen dificultades de inserción, y no porque se hayan puesto como objetivo encarnar el paradigma del artista romántico. Algunos, por ejemplo, del interior del país, no pueden enviar sus obras a los concursos por el costo del transporte, algo que ya le hemos planteado al Fondo Nacional de las Artes. Los artistas, para enviar sus obras al Salón Nacional, además de los costos que tiene un escultor o el que tiene que realizar una instalación, tienen que añadir el costo del envío. Y esto pone sobre la mesa la cuestión de la igualdad de oportunidades. Por otra parte, existe también un circuito de consumo artístico que hace sentir al que está fuera de él que, aunque tenga mucho talento, ese circuito no lo convoca. Es un circuito cerrado, de códigos cerrados, de una cultura que en gran medida excluye. Yo creo que si nos ponemos en los zapatos de gente joven que puede ser muy talentosa, que está en el interior o acá, en el conurbano bonaerense, esa sensación de no saber por dónde empezar es en realidad un planteo muy valedero, que se traduce en una sensación de impotencia en muchos artistas jóvenes.

EL PODER DE LAS IMAGENES

Me gustaría traer a la memoria un momento particular, que seguramente muchos recordamos en términos de experiencias concretas, pero no en los términos en los que voy a describirlo ahora. La inauguración del MALBA, en septiembre de 2001, fue inmediatamente después del ataque a las Torres Gemelas y se exhibía una obra histórica de León Ferrari. Hubo gente en el público que creyó que esa obra se había hecho en relación con los ataques a las Torres Gemelas, que refería directamente a eso. Ese fenómeno se vincula con una particularidad muy especial de las artes visuales, que es su poder de reactualizar sus sentidos, sus significados, en distintos contextos históricos. **AG.**

PRESUPUESTO, INICIATIVA PUBLICA Y ACTIVIDAD PRIVADA

AG. A la hora de pensar las políticas relativas al arte y la cultura, en primer lugar, es necesario reclamar permanentemente y llevar adelante todas las acciones que sean posibles en función de incrementar los presupuestos de cultura y educación. Esto nunca se debe perder de vista, es el centro de la cuestión. Pero al mismo tiempo es esencial valorar e incentivar todas las políticas de colaboración entre el ámbito público y el privado. Hay que buscar disolver el enfrentamiento entre lo público y lo privado a partir de políticas de colaboración honestas, positivas y diseñadas en conjunto. Es decir, una relación entre lo público y lo privado en la cual el sector privado ocasionalmente financia determinados proyectos que por cuestiones de publicidad le convienen, pero no trabaja en el diseño de una política con mayor continuidad, es un problema. Pero por supuesto, el Estado tiene una función irremplazable, tiene, por ejemplo, la responsabilidad de exhibir a sus artistas sean o no polémicos, cuenten o no con el financiamiento privado. Es el Estado, en definitiva, el que tiene la responsabilidad de hacerse cargo de los artistas cuando son polémicos.

PL. Creo que hay un déficit en las políticas culturales que tiene que ver también con un fenómeno más general de la sociedad argentina, con nuestra falta de vocación nacional para liderar. Hoy Argentina podría ser, por ejemplo, líder de la industria aérea; hace 25 años los pilotos venían aquí a capacitarse, pero eso no existe más. Entonces, si nuestro país no tuvo un proyecto nacional, no sorprende que no haya tenido una política cultural. Hay casos de presencias artísticas argentinas en el mundo muy interesantes, pero son aisladas, escasas. No hemos hecho la experiencia de una política sostenida de apoyo, de financiamiento; tampoco el coleccionismo argentino se ha destacado por defender el arte argentino –porque las colecciones más grandes no las puede ver el público y porque grandes empresarios argentinos han comprado Turner o Brueghel y recién en los últimos años se han empezado a interesar más específicamente por el arte argentino–. Todo esto tiene como resultado un gran déficit de vocación nacional de la dirigencia empresaria y del Estado.

LAS ARTES VISUALES
PANELISTAS:
DIANA DOWEK,
ANDREA GIUNTA,
TULIO DE SAGASTIZABAL.
MODERADOR:
PATRICIO LOIZAGA.

Agradecemos especialmente al público, cuyos comentarios y preguntas enriquecieron los debates, y a la agencia TELAM, que gentilmente cedió las fotos que ilustran esta publicación.

Producido y editado por la Dirección de Comunicación y Prensa de la Secretaría de Cultura de la Nación.